

PAISAJE, IDENTIDAD Y EXISTENCIA EN LA LITERATURA CANARIA

OSWALDO GUERRA SÁNCHEZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Entre los días 16 y 21 de mayo de 1930 aparecen en el periódico *La Tarde* de Santa Cruz de Tenerife las cuatro entregas que, con el título de “El hombre en función del paisaje”, publicara el poeta y crítico Pedro García Cabrera con motivo de una exposición de la Escuela Luján Pérez. El ensayo, constituido por veinte párrafos dispuestos en apretada secuencia, no solamente es un breviario poético y estético del pensamiento del autor, sino todo un manifiesto literario que pretende arrojar luz sobre la esencia de la creación artística de las islas en un momento de profundo debate intelectual sobre la propia función del arte, y sobre su relación con el mundo y con el ser que lo habita. Me interesa especialmente este texto por varias razones:

- Porque explícitamente pone el dedo en la llaga en un debate que lejos de haber desaparecido hoy es cada vez más hiriente: la pugna entre lo local y lo universal;
- Porque sitúa en medio de ese debate una cuestión esencial, el paisaje, referente sin el que la literatura canaria no existiría como tal, o pese al que otros le niegan precisamente su valor, en función de no sé qué extrañas etiquetaciones localistas;
- Porque se coloca históricamente en la línea divisoria entre un antes y un después de la literatura canaria: el tiempo de la modernidad.

La tesis que defiende Pedro García Cabrera es que no se puede lograr una literatura canaria auténtica según el proceder de buena parte de los escritores insulares del siglo XIX a quienes, según el autor, les ha faltado “la mirada integral para nuestro paisaje”. Podría decirse que este pensamiento, directa o indirectamente, implícita o explícitamente, ha tenido un alto grado de seguimiento durante todo el siglo XX en un llamativo esfuerzo de los creadores insulares por encontrar unas señas de identidad a través de lo esencial, y en la misma medida en que los lenguajes artísticos iban evolucionando en

Occidente. El programa de Pedro García Cabrera, con clara voluntad cano-nizadora, se enuncia en el penúltimo párrafo de su ensayo:

Nuestro arte hay que elevarlo sobre paisaje de mar y montañas. Montañas con barrancos, con piteras, con euforbias, con dragos... Lo general de todas las islas o casi todas. Nada de Teide, Caldera, Nublo, Roque Cano, Montañas del Fuego... Eso está bien para una guía turística.

Quizá ante la lectura de un ensayo como éste podamos obviar un aspecto fundamental: García Cabrera parte de un sobreentendido en el momento de exponer su teoría estética en torno a la literatura de las islas. Se discute sobre el modo en el que el referente paisajístico se exterioriza en una obra literaria, pero se da por sentado que dicho referente es básico para el concepto mane-jado de literatura canaria. Porque el poeta, ahora crítico, dice: “Nuestro arte (se refiere a lo que más arriba había llamado ‘auténtica Literatura regional’) hay que elevarlo sobre paisaje de mar y montañas”. A partir de estos pensamien-tos previos, surgen no pocas preguntas: ¿Podría existir una literatura canaria al margen del paisaje? ¿Es vinculante para una definición de la literatura canaria la noción de paisaje? ¿Hubiera sido deseable una menor dependen-cia del referente paisajístico, para no soportar los embates producidos por la disputa entre lo local y lo universal? Y una última cuestión, ¿se puede crear una obra (fuera de la que busca el mero pasatiempo del *consumidor* anónimo) desligada por completo del lugar físico en el que *se es*?

Lo que pretendo en las líneas que siguen es pensar la idea de paisaje como elemento recurrente y hasta obsesivo que define la creación literaria y artísti-ca del Archipiélago desde el principio de su existencia. Algo debe haber en nuestro *ecosistema*, por decirlo con un tecnicismo muy de nuestros días, para que los creadores proyecten su existir sobre él, ya sea mediante la más explí-cita de las postales, mediante el más acendrado simbolismo o a través de una dolorosa metáfora del existir.

Pero antes de proseguir conviene matizar algunos conceptos relacionados de una u otra forma con el de paisaje. ¿Qué relación hay, efectivamente, entre paisaje y naturaleza? ¿Y entre lo rural y lo urbano? ¿El paisaje acoge el factor humano, en tanto que la naturaleza solo lo salvaje, lo telúrico, lo vegetal y lo animal?

Para una elemental aclaración terminológica, me voy a valer de la defini-ción que del término *paisaje* ha divulgado la Convención Europea del Paisaje:

“Paisaje” designa cualquier parte del territorio, tal como es percibida por las poblaciones, cuyo carácter resulta de la acción de factores naturales y/o humanos y de sus interrelaciones.¹

De esta definición se desprenden al menos tres dimensiones. Una de carácter físico: el paisaje constituye un territorio real, es decir, geográficamente ubicado y por tanto concreto; otra dimensión atañe al aspecto cultural: atiende especialmente a cómo esa realidad “es percibida por las poblaciones”; una última dimensión se refiere a cómo interactúan la naturaleza y el ser humano para configurar ese paisaje. Podríamos concluir que la Naturaleza puede ser en todo momento un Paisaje en tanto se postula como una acotación territorial ante la vista y porque es percibida subjetivamente. Por el contrario, un Paisaje va perdiendo su carácter de Naturaleza cuando ésta ha sido modificada total o parcialmente y en términos físicos por el ser humano. La Naturaleza queda así como una mera abstracción ante el poder de la mirada o ante la voluntad del ser humano. Por eso podemos hablar de un paisaje rural o un paisaje urbano. Se podría hablar también de paisajes del alma, de paisajes imaginarios y de paisajes malditos. Todos ellos son correlato de lo que el ojo vio en otro lugar o en otro tiempo, son territorio acotado por la misma imaginación que en un espacio real es capaz de ver gigantes donde solo había molinos. Habría que decir: esos gigantes están en un paisaje castellano y no en otro.

Si pensamos por un momento en diferentes producciones artísticas de nuestro más cercano occidente cultural, habremos de convenir que el elemento paisajístico no ha tenido el mismo peso específico en todas ellas: ni ha sido igual en todas las épocas, ni ha sido determinante para todos los movimientos estéticos y, ni mucho menos, ha podido entrar como elemento definitorio o idiosincrásico en el repertorio de caracteres de todas esas culturas nacionales. Podemos hablar, por ejemplo, del referente paisajístico en la obra de los mal llamados noventayochistas españoles, o de la dimensión dramática que tiene el paisaje en la obra de Miguel Delibes, o del imaginario cultural proyectado en escenarios paisajísticos durante el Romanticismo; pero sería una mera abstracción afirmar que la presencia del paisaje, como correlato existencial, es definitoria de algo llamado “Literatura española”, entiéndase por ello en toda su diacronía y en todas sus sincronías.

Algo debe ocurrir en la tradición literaria canaria para que sea imposible hablar de ella sin referirse, como elemento vinculante, al paisaje. En el caso de la literatura (y, como veremos, también de la pintura) se trata de un factor

1 Texto publicado en Florencia, 20 de octubre de 2000.

definitorio, es decir, de una invariante, desde el mismo origen de nuestras letras.

Voy a analizar someramente la importancia que el elemento paisajístico ha tenido para la literatura canaria y para el arte canario en general, al menos en tres niveles que van de lo más general a lo más particular. En el primero de ellos me limitaré a mencionar aquellos casos más representativos de autores en cuyas obras el paisaje tiene una presencia principalmente estética, como elemento recurrente, dentro quizás de un imaginario cultural más amplio sobre la condición paradisíaca del archipiélago. A continuación examinaré algunos casos en los que el componente histórico está necesariamente ligado al elemento paisajístico. Y finalmente me detendré en aquellos casos en los que el paisaje se postula como el espacio vital de la existencia. Sé de antemano que la empresa es difícil, por la enorme cantidad de autores que podrían ajustarse al enfoque que le he dado al tema. Sin embargo, por razones obvias, me conformo con que estas notas sean un tiento en torno a un tema del que tantas veces se ha hablado, pero sobre el que muy poco hay escrito.

PRESENCIA DEL PAISAJE EN LA LITERATURA CANARIA. ALGUNOS CASOS

Tanto en relación con las endechas a la muerte de Guillén Peraza, como con respecto a las *Endechas de Canaria*, un buen número de autores ha señalado la función inaugural que para la literatura de las islas representan las señas paisajísticas que se hallan en estas genuinas composiciones. No obstante, en el caso de las endechas de Guillén Peraza, problemas de autoría y, sobre todo, de interpretación, nos hacen plantear dudas en cuanto al lugar que ocupan en el marco de una definición de la literatura canaria. Aunque al decir de algunos críticos,² el texto, dado su tono imprecatorio, apuntala una "mirada exterior" a nuestra cultura, ciertos matices interpretativos podrían dar al traste con la autoría foránea: el poema adquiriría así una nueva e incómoda significación, pues lo que en principio parece una simple elegía por la muerte de un conquistador, se convierte en una elocuente diatriba contra éste.

No ocurre lo mismo con las *Endechas de Canaria*: la presencia (fugaz, por el poco espacio que dejan los tres versos que generalmente tienen estos poemillas) que en ellas hay de ciertos elementos paisajísticos responde a una mirada desde dentro porque se ofrecen como correlatos, dolorosos o no, del yo poético.

2 Véanse, entre otros, Domingo Luis Hernández y Eugenio Padorno (2000).

Pero me parece más importante centrar la atención en la figura de Bartolomé Cairasco de Figueroa, en tanto ha sido objeto de atención por parte de Pedro García Cabrera en *El hombre en función del paisaje*. En los párrafos VI y VII fundamenta toda una noción de la literatura canaria a partir de la obra de Cairasco. Habla de forma lúcida de “la mirada atlántica de Cairasco” puesto que interpreta la cultura que ha heredado –la mediterránea, según García Cabrera–, con una visión particular:

Para Fray Luis de León, el “mare nostrum” tiene dos dimensiones: largo y ancho. Como la meseta. Para Cairasco tiene tres: largo, ancho y profundidad. “Del mar Mediterráneo el hondo lago”, dice en el segundo tomo de su *Templo Militante*. Este verso viene del océano. Dice de profundidad –dimensión que abisma– y de límite –lago– a mar interior. Es la mirada –mirada atlántica de Cairasco– de las amplificaciones que se aprieta en la síntesis. El albatros canario dominador de la gaviota mediterránea.

El genio creador de Cairasco eleva los signos paisajísticos a motivo literario prácticamente en toda su producción, a veces de forma obsesiva. En su obra se formulan las más persistentes invariantes estético-temáticas que cabe señalar para toda la literatura canaria posterior: la visión sobre el mar, entre las irradiaciones de la cultura clásica y las contracciones musculares de un verdadero mar abierto al abismo; la proyección sobre el papel de dos realidades psicogeográficas a modo de símbolos culturales: la selva de Doramas y el pico Teide; la *naturalidad* con que la naturaleza se humaniza y se dota de valor histórico: lejos de ser un mero decorado dentro del paisaje, la presencia de los antiguos canarios aparece plena de historicidad, como elemento de cultura; y finalmente, el intento de establecer una relación motivada entre el ritmo aparente del paisaje y el ritmo del poema. Este último aspecto es otro de los felices hallazgos de García Cabrera. Por su trascendencia, es preciso destacarlo aquí:

El verso esdrújulo se desliza llano hasta llegar a la palabra final en que parece levantarse, encabritándose, a la manera de una babucha oriental, doblada hacia arriba. Y como en la llanura del mar, la ola que alza en la playa. Y como –también– en la planicie marina, el horizonte, que se aúpa al cielo. ¿Y no es este verso la descripción rítmica de nuestro paisaje? ¿Y no es curioso que fuese Cairasco –único poeta atlántico– el introductor de esta clase de verso en el Parnaso español? Es curioso y algo más: significativo.

Varios autores siguen la estela de Cairasco en uno o en otro aspecto. Podría decirse que tras Cairasco prácticamente ningún autor lírico ha dejado

de recoger el testigo del gran poeta para hacer más sólido el edificio de la tradición. Baste recordar, por ejemplo, a Antonio de Viana y a Silvestre de Balboa. Para ambos, la anécdota historiográfica que aparece en sus obras no se presenta al margen de la poderosa naturaleza en la que tales hechos acontecen. Por el contrario, un aspecto como la nomenclatura vegetal que inunda sus poemas épicos representa un intento de nombrar un paisaje vital canario o cubano respectivamente.

Sin embargo, pese a la inaugural formulación de Cairasco en torno al paisaje canario, las referencias a éste hasta el último cuarto de siglo XIX, no dejan de ser parte de una impostura estética que conserva, eso sí, la base de dicha formulación, pero que se rige por patrones retóricos de rígida factura, a medio camino entre lo bucólico y lo pintoresco.

Para no resultar prolijo en ejemplos, citaré sólo a algunos autores que en ese lapso de tiempo incorporaron a su quehacer lírico dos de los referentes simbólico-paisajísticos más notables de la literatura insular: el pico Teide y la selva de Doramas. Al primero dedicaron versos Cristóbal del Hoyo, Graciliano Afonso —que incluso quiso convertir el tema en canon para la literatura insular— e Ignacio de Negrín. Los tres evocaron desde la lejanía el paisaje del pico Teide. También José Benito Lentini y el propio Nicolás Estévez.³ De la selva de Doramas se ocuparon después de Cairasco y Viana, y hasta Tomás Morales, Viera y Clavijo, Rafael Bento y Travieso, Graciliano Afonso, Ventura Aguilar y otros.⁴

También en este intervalo de tiempo se conforma otra de las más características interiorizaciones del paisaje canario, que tendrá su especial momento con Tomás Morales: el mar. Nuevamente será Cairasco —ya lo comentamos a propósito de García Cabrera— el que inicie la conceptualización en torno a este tema, y que tendrá dignos representantes en Graciliano Afonso, con su “Oda al mar”, y a Ignacio de Negrín, marino de profesión, autor de notables composiciones de tema oceánico y digno precursor de Morales, así como ejemplos aislados, como el poema de José Plácido Sansón “Al mar de mi patria”.

Habrá que esperar a la irrupción en el panorama insular de dos figuras cuya producción principal data de finales del XIX, Nicolás Estévez y José Tabares Bartlett, para que se produzca un cambio en la mirada al paisaje insular, fuera de lo dictado por Cairasco. Sobre el primero volveré más adelante porque la visión que nos ofrece del paisaje en su poema “Canarias” no

3 Véase Sebastián Padrón Acosta (97).

4 Véase Andrés Sánchez Robayna.

ha de desgajarse del componente histórico al que va asociado. Sin embargo, adelantaré que por primera vez desde Cairasco la poesía canaria conoce un segundo momento, un giro radical en lo que a la concepción estético paisajística se refiere hasta ese momento: la total explicitéiz con que Estévez reduce a lo esencial ciertos iconos que por sí solos habrán de servir para una definición ideológico-estética del paisaje insular, mediante elementos tan sobrios como las rocas, el mar y el árbol. Por su parte, José Tabares Bartlett, en su poema “La caza”, publicado ya en 1908, logra poetizar a partir de elementos que, salvo en Estévez, eran prácticamente inéditos, para completar la visión moderna sobre el paisaje insular. Se trata de la incorporación e interiorización de esos otros iconos del paisaje insular que se redescubrirían en las vanguardias poéticas y plásticas, y que son inherentes a los ecosistemas semidesérticos de las islas: árida costa, playas desiertas, volcánicas vetas, barrancos, balos, cardones y tabaibas, peñas duras son los signos paisajísticos que Tabares incorpora a la lírica insular.

Dos generaciones casi simultáneas en el tiempo, la propiamente modernista y la de las vanguardias, se embarcaron en un proyecto estético de gran envergadura por lo que atañe a la consideración de los elementos paisajísticos. Tomás Morales, en este sentido, representa un antes y un después en la literatura canaria y, para el tema que nos ocupa, es el gran descubridor del motivo del mar, hasta el punto de que a partir de él, la literatura canaria difícilmente dejará de abordar, siquiera tangencialmente, dicho tema. Probablemente no entenderíamos la obra de Pedro García Cabrera, o la de Manuel Padorno, por poner dos ejemplos de muy distinto signo estético, sin los *Poemas del Mar* o la *Oda al Atlántico* del autor canario. Entre uno y otros podemos citar a Saulo Torón, Josefina de la Torre y a buena parte de los autores de la generación de *La Rosa de los Vientos*, en quienes por primera vez el tema del paisaje pasará del poema o del cuadro al terreno del ensayo y del pensamiento.

Y llegamos así al momento en que García Cabrera pronuncia su conferencia para la Luján Pérez. Lejos de quedar el paisaje como una simple manifestación de color local, arrinconado en las polvorientas estanterías del más rancio costumbrismo, un nutrido grupo de escritores nacidos entre finales del siglo XIX y principios del XX se volcarán de lleno, como lo hiciera Cairasco cuatro siglos antes, en dignificar el paisaje canario. Si antes el debate consistía simplemente en buscar un sitio en la literatura para los elementos psicogeográficos que conforman la realidad insular, ahora se centrará en dotar a esos elementos de una necesaria esencialidad para que no quedaran relegados a una mera postal turística, al decir de García Cabrera. Se trataba explícitamente de reafirmar las señas de identidad de una literatura propia o

de seguir, en camino allanado, los pasos de otros modelos culturales. El solo hecho de que en las primeras décadas del siglo XX autores como García Cabrera, Agustín Espinosa, Pedro Perdomo Acedo, Juan Manuel Trujillo o Ángel Valbuena Prat, por citar algunos ejemplos, dedicaran textos relacionados con esta idea, y que el debate abarcara significativamente a otras ramas del arte, especialmente la pintura, es suficiente para dar fe de un movimiento que afectaba a una colectividad, y no simplemente al prurito de un autor aislado.⁵

Pero además la mirada de estos intelectuales se vuelve al pasado justamente para reivindicar de éste lo que sustenta la tradición literaria de las islas. No es de extrañar, por ejemplo, que al conformar su *Historia de la poesía canaria*, Ángel Valbuena Prat incluyera como capítulo inicial el dedicado a Viana y a Cairasco; del primero, por cierto, destaca su “sentido áspero del paisaje”; del segundo, “la mitología en torno al paisaje” (13). O que Agustín Espinosa dedicara varias páginas al poema de Viana o a la figura de Viera y Clavijo,⁶ con aires renovados. O que Andrés de Lorenzo Cáceres afirmara que “Mar, cielo y montañas añiles fueran la patria de Antonio de Viana y Bartolomé Cairasco, creadores de la escuela poética canaria del siglo de oro [...]. El árbol de nuestra regionalidad literaria tiene sus raíces en estos dos poetas”.

En este contexto la literatura va de la mano de la pintura. Es más, los escritores arriba mencionados teorizan sobre una estética canaria a partir del comentario de obras pictóricas. Los casos más llamativos son los de Jorge Oramas y Juan Ismael. Del primero dice Agustín Espinosa, en su introducción a *Media hora jugando a los dados*: “Jorge Oramas tiene como nadie ha tenido en Canarias el sentido de la luz y del color de nuestra naturaleza atlántica” (1999, 63). Del segundo afirma Antonio Dorta: “Juan Ismael, el pintor menos pintor, con su paleta simple de cuatro colores apagados, que obtiene sus efectos con los más reducidos elementos, supera el paisaje “doméstico” y pinta paisajes de amplitud, paisajes planetarios donde la anécdota no juega ningún juego y cuyos elementos constantes son el mar, la tierra, el cielo” (33-34).

Ahora cobra nuevo sentido la afirmación aquella de “Nada de Teide, Caldera, Nublo, Roque Cano, Montañas del Fuego” formulada por Pedro García Cabrera. El empeño del poeta era definir una literatura de región a partir de una reducción de signos insulares a la más acendrada esencialidad, que fuera igual para cada isla, que fuera general para el archipiélago. Y sin embargo parece que quiso decir: no cantes esos lugares de postal por su manido nombre. Nada más lejos de su intención. Lo que quiso decir es no cantes esos

5 Véanse las obras de cada autor consignadas en el apartado final de referencias.

6 Véanse los artículos “El contramito de Dácil” y “Bajo el signo de Viera” en Agustín Espinosa (1980).

lugares como si fueran su postal, pues entonces no dicen nada nuevo sobre tu sentir hacia ellos. La prueba está en que varios libros suyos escritos con posterioridad exhiben descarada y legítimamente los mojones geográficos en los que el poeta desarrolló su existencia, con nombres propios. Qué hay más universal que el pico Teide, que está en Tenerife y no en otro lugar. Qué tiene más fuerza plástica que las Montañas del Fuego, que casualmente están en Lanzarote. Y el Roque Nublo, ¿no se eleva al cielo igual que lo hace el Aconcagua, el Fujiyama o el Stromboli, solo que desde Gran Canaria? ¿Una vez más tenemos que esperar a que el creador de fuera de las islas universalice el espacio de nuestro sentir? Cuando ello se produce así nuestro espacio se convierte en espacio para el sentir de otros, pero no para el nuestro. Nos está reservado a nosotros, a los que vivimos y creamos desde aquí, decir nuestro mundo como nuestro para los otros.

PAISAJE, HISTORIA Y REFLEXIÓN SOBRE LA IDENTIDAD

Hasta aquí un breve y rápido recorrido sobre el interés que el paisaje ha suscitado en diversas generaciones de poetas insulares. Pero, ¿qué lugar ocupa en ese espacio el ser humano en tanto ser histórico?

La atención prestada al paisaje por las sucesivas corrientes estéticas no puede desvincularse de un aspecto que, como vimos, subyace en el propio concepto de paisaje: lo humano. No se trata ahora de proyectar en el papel o en el lienzo una visión estética determinada sobre el paisaje en términos contemplativos. Se trata —en visión complementaria— de rastrear cómo lo humano, en su variante etnohistórica, constituye una de las más genuinas formas de plasmarse el paisaje en el arte canario.

El elemento humano se incrusta así definitivamente en el paisaje para definirlo históricamente, para llenarlo de sentido histórico. ¿Cómo entender, por ejemplo, las descripciones con las que Cairasco funda nuestra literatura desgajadas de aquellos que habitaban la tierra, es decir, los canarios? Y cuatro siglos más adelante en el tiempo, ¿cómo entender, por ejemplo, un cuadro como *Cueva de guanches*, de Óscar Domínguez, si no es a partir de la asimilación de sucesivos estratos históricos que se suman a una base primigenia? Entre uno y otro momento histórico intermedia un espacio de tiempo que ha ido sedimentando en la psicología del hombre canario los diferentes momentos de una trama existencial que ha llegado a su máximo punto de tensión en el momento presente.

Si volvemos por un momento la mirada atrás, *La Comedia del recibimiento* de Cairasco es, por sus características, la obra que ha de ocupar la posición

de texto fundacional de la literatura canaria. Entre sus múltiples significados hay que notar la fuerte relación que hay entre el escenario geográfico que ambienta el texto y su valor histórico: no se puede explicar el extremo simbolismo del espacio geográfico de esta obra con independencia del de su protagonista histórico: Doramas. Es más: al margen de la historiografía, Doramas es literariamente el guardián de un espacio natural fuertemente humanizado, es decir, *construido como paisaje*. Si su nombre es mancillado lo será porque el espacio psicogeográfico con el que se identifica también lo es, como se verá posteriormente desde Graciliano Afonso y Rafael Bento y Travieso, hasta el célebre poema de Tomás Morales “Tarde en la selva”. En los tres autores, explícitamente en los dos primeros, de un modo implícito en el último, el dolor se hace presente en la fórmula de una denuncia, la de la destrucción de ese espacio y por tanto la de la pérdida de un sentido histórico: en ambas coordenadas se sustenta parte de la identidad.

El siglo XIX es clave para entender la relación entre los elementos históricos y los geográficos en el marco de la literatura insular. Es difícil no encontrar un autor de esa centuria que no se hubiera referido a la relación motivada que existe entre el medio natural del archipiélago y su tradición histórica en la figura de quienes fueron sus primeros pobladores. Por eso, si es en ese siglo cuando aparecen los primeros esbozos teóricos del rumbo que debía tomar la literatura canaria, no es de extrañar que como elementos vinculantes básicos se destacaran dos: las tradiciones históricas y el espacio natural. El prologuista del *Album de literatura isleña*, Carlos de Grandy, se refería así a los objetivos de su recopilación lírica de poetas del XIX canario:

Dar una idea de nuestras costumbres: bosquejar algunos cuadros del variado panorama que ofrecen nuestros pintorescos campos: delinear los hábitos, los usos, las tendencias de nuestros ascendientes, por medio de curiosas anécdotas, es el objeto de este libro: será un álbum canario y nada más que canario; la expresión de nuestra civilización pasada y de nuestra civilización presente.

Entre los autores que sucesivamente incorporaron a su quehacer literario la combinación de elementos naturales e históricos, independientemente de su mayor o menor logro estético, podemos citar a Graciliano Afonso, Rafael Bento y Travieso, Ventura Aguilar, Manuel Marrero Torres, Ignacio de Negrín, Nicolás Estévez, José Tabares Bartlett, Antonio Zerolo, Patricio y Guillermo Perera Álvarez, entre otros.

Con Nicolás Estévez se produce tal vez el momento de máxima representatividad en la ilación del tándem paisaje-historia. Su poema *Canarias*, en la misma línea que vimos para la *Comedia del recibimiento cairasquiense* (mayor

número de invariantes de la cultura canaria en una relativa corta extensión), ha de ser considerado como el otro gran hito de la historia de la literatura canaria desde el punto de vista de la asunción de una identidad histórica. Con un altísimo grado de simbolismo y bajo una perspectiva posromántica libre de ataduras, en este poema se formula de un modo pasmosamente explícito el doblez de la cultura canaria: la esencialidad de elementos paisajísticos en la coordinada espacial y la simplicidad de un legado histórico en la coordinada temporal.

Durante el siglo XX, las artes plásticas protagonizarán una revolución en lo que respecta al binomio paisaje e historia, a partir de la labor primordial de la Escuela Luján Pérez, por un lado, pero también en las sucesivas miradas surrealizantes y abstraccionistas, que han indagado de un modo singular en la definición de la identidad canaria a partir de elementos paisajísticos e históricos. En este sentido, la literatura empezará a recorrer otro camino, diseñado también al socaire de los hallazgos plásticos, que se centrará más en la fijación de las invariantes del paisaje insular, de acuerdo con el empeño de García Cabrera, que en la introspección en el ser histórico, en referencia a los antepasados aborígenes. No obstante, como veremos a continuación, artes plásticas y literatura se darán la mano en ciertos casos concretos, hasta que surja la nueva narrativa canaria, hacia la década de 1970, más dada a planteamientos de este tipo. Baste recordar sólo algunos ejemplos.⁷

El cuadro mencionado de Domínguez, *Cueva de guanches*, resulta permeable a esta cuestión. Sobre un paisaje de costa arenosa muy esquemático —¿dunas?—, el pintor sitúa la figura desnuda de un bañista que sostiene una caña de pescar. Como si se tratara de dar fe del roce histórico de la escena, a su espalda y sobre la tierra aparece una lata de sardinas. Estamos en el siglo XX, pero debajo, en la cueva de la historia, aparecen despojos medio humanos, medio animales, en una singular yacija del tiempo, como adormecidas figuras surrealistas. No importa que el paisaje del tiempo de la velocidad y de la premura —ya en la época de Domínguez, década de 1930— sea el que se plasme en el lienzo y que no ofrezca un punto de belleza visual. Lo importante es que lo de abajo, el sedimento histórico, sigue abajo y a ello nos aferramos para no perder el camino.

Esta sensación de enterramiento y a la vez de pervivencia histórico-cultural que produce el cuadro de Domínguez, tiene un curioso paralelismo en dos composiciones de título similar que quiero comentar a continuación: la

7 Para una mayor profundización en el aspecto artístico —de inevitable referencia en este trabajo, aunque no constituya su motivo central—, y su relación con la identidad del habitante insular, véase Ángeles Abad (2001).

tinta *Gánigo* de Felo Monzón y el poema “Gánigo del silencio”, de Pedro Perdomo Acedo.

La composición *Gánigo* de Felo Monzón está fechada en 1949. La alfare-ra, sentada sobre uno de sus gánigos, aguanta en sus manos dos de las pie-zas que parecen decirnos con insistencia cuál es la identidad histórica de aquella mujer. Esta, a su vez, está *dentro* de un gánigo mayor, cual si de una yacija se tratara. No está de más recordar que las piezas cerámicas se encuen-tran habitualmente en los enterramientos aborígenes acompañando a los difuntos, tal vez para proveerlos de alimento en la vida eterna. Pero si a esta dama –¿idolillo de barro, a su vez?– la observamos indiscretamente a través de la amplia abertura frontal practicada en el gran gánigo, no deja de ser curioso que a través de otra abertura posterior, de menor tamaño, podamos contemplar un llamativo y determinante paisaje: tres volcanes, sobre la super-ficie del mar; dos de ellos parecen estar en erupción, mientras que el otro está coronado por un esbelto árbol que semeja un pino canario. A la plumilla del autor no han faltado trazos para definir un paisaje en su historia.

Con la misma genialidad con que Monzón expresa la adherencia históri-ca del gánigo, Pedro Perdomo Acedo sintetiza lingüísticamente en su poema “Gánigo de silencio” el anhelo de quien proyecta su vida en ciertos hitos pai-sajísticos (La Isleta, el mar, el malpaís) y, al final del camino, desea descansar en un sepulcro telúrico. Todos los signos de ese sepulcro remiten al aborigen: vaso vacío, ceniza, muertos, huesos, muralla de malpaís (en alusión a los enterramientos tumulares tan abundantes en Gran Canaria), etc.:

GÁNIGO DEL SILENCIO

Pues empezó apagándose la vida cotidiana
y es imposible a ciegas continuar el sendero
en ti, Isleta inútil que sublimó la llama,
gánigo del silencio,
con ensanchada búsqueda vendimiará mi gozo
las uvas mal pisadas que exprimiera el incendio
porque es quebradizo el rumor de las olas
y el mar es para el alma un cristal sin secreto.

Con la simplicidad creadora del mundo
igual que Dios las ama, amar las cosas quiero,
mudas como las hierbas que en tu recinto nacen

junto al vaso vacío, la ceniza y los muertos;
y al ceder la muralla de tu malpeis hidrófago
dándole hogar sin ruidos al silencio cuervo
absórbanme las parcas deslizantes la huella
de la muerte, aplazada desde mi nacimiento.

¡Para que reflorezca mi óbolo de carne
necesito la tierra donde enfundar mis huesos!

Pedro Perdomo Acedo nos lleva de la mano a la figura del pintor Antonio Padrón y de paso nos vuelve a dar una hermosa definición de cómo ha de vincularse el paisaje con su historia humana y por ende con la obra del artista. Con motivo de una exposición antológica realizada en honor al pintor galdense en 1970, Perdomo Acedo le dedica un poema de título significativo, “Cueva pintada”, en lo que parece ser un intento de resumir la estética del artista, pero que se nos antoja como un reflejo de la propia poética del autor. Los elementos que este selecciona como vinculantes en la plástica de Padrón, son al tiempo vinculantes a esta tendencia estética de la que hablo, como lo son también para la poética de Perdomo Acedo: camellos y dromedarios, cerámica y arcilla, los ritos del agua para fecundar la tierra, etc. Recordemos, de paso, que la cueva pintada no es otra que la que existe en el centro urbano de Gáldar, famosa por sus frescos aborígenes, que tanto inspiraron la obra de numerosos artistas canarios a partir de la década de 1950.⁸

El paisaje, cuando este aparece en la obra de Antonio Padrón, prescinde por regla general de dos elementos constantes en la iconografía natural de las islas: el cielo y el mar. Por el contrario, es frecuente apreciar en este pintor naturalezas fuertemente antropizadas en las que la figura humana siempre es la protagonista. Los seres que pueblan sus cuadros son siempre campesinos

8 El simbolismo de la alfarería canaria y, en especial, el del gánigo, lo encontramos también en un poema de idéntico título de Lázaro Santana, uno de los autores que con mayor explicitéz y más abundantemente ha incorporado el elemento histórico, con frecuencia en relación al paisaje, en su obra. El poema “Gánigo”, por ejemplo, se inserta significativamente en un conjunto titulado *Cuaderno Guanche*. Otras obras suyas se han centrado en periodos históricos próximos a la conquista del Archipiélago y en acontecimientos concretos de la historia y la literatura canarias desde entonces, como el volumen *Destino (1973-1980)*. Por otra parte, también encontramos el simbolismo del gánigo en un célebre poema de Carlos Pinto Grote titulado “Llamarme guanche” (1964), heredero directo del poema “Canarias” de Estévanez: “Llamarme guanche. / Labrar puntas de lanza, / darle vueltas al barro / y que el gánigo nazca”.

y campesinas que realizan tareas ancestrales, algunas de ellas relacionables con el pasado prehispánico ya sea de un modo natural, ya sea de un modo simbólico. En *Campesinas* (1965) encontramos un clásico ambiente rural desde la peculiar óptica de Padrón, en el que se combinan elementos naturales (un bosque al fondo), con otros etnográficos, como la cuida de cabras, el traslado de las mieses, o la presencia de gallinas, pero sobresale por su carácter de puente histórico la presencia de un molino de mano para el gofio, de igual factura que el usado por los aborígenes canarios y que ha pervivido prácticamente hasta nuestros días. Algo parecido ocurre con el óleo de título similar (*Campesina* 1966) en el que sobre un paisaje de laderas cultivadas con casas que parecen salir de la tierra, como de típica vivienda troglodita de la isla, y con cabras que pastan apaciblemente, destaca la figura de una campesina que sostiene un gánigo lleno de grano y junto a la que aparece un brasero de barro para tostar el millo. ¿Qué diferencia hay entre estas composiciones y la titulada *Los ídolos guanches* (1967) en la que explícitamente las campesinas adoptan la efigie de sus antepasadas, sobre un fondo de paisaje en el que se vislumbran nuevamente los cercados de tierra, el ganado y la figura misteriosa de algo que parece un drago?

A estos pocos ejemplos habría que añadir los nombres de numerosos artistas que de un modo u otro, pero siempre explícitamente, han redescubierto la huella histórica que ha quedado estampada en el paisaje. Manolo Millares centró su primera etapa artística en la serie de *Pictografías*, que recreaban el sitio arqueológico de Balos, popularmente conocido por *Los Letreros*, cual si de una interpretación legible de la historia se tratara; Pepe Dámaso se sintió pronto atraído por ese componente étnico de nuestro paisaje que son las cuevas, por ejemplo en *Cenobio* y *Cuevas guanches* (ambas de 1954), pero también por las figuras humanas, trágicas incluso, de sus antepasados, incrustados en paisajes pétreos, en la serie *Héroes Atlánticos*, ya sean bosque, cueva o mar. Gran parte de la producción de Rafael Monagas es una búsqueda constante de la identidad histórica en el marco del paisaje insular. Su serie *Cumbres*, por citar solo un ejemplo, es una lectura del paisaje mediante el auxilio de formas explotadas hace siglos por la cultura aborígen, como triángulos, espirales e incisos varios.

Finalmente, quisiera referirme a la escultura con dos ejemplos muy explícitos, la obra de Martín Chirino y la de Tony Gallardo. Martín Chirino ha sabido captar, con un altísimo grado de simbolismo, la esencialidad de la cultura canaria y su proyección universal (en el binomio pasado-presente) en series escultóricas como las de los *vientos*, *espirales* y *afrocanes*. Tony Gallardo, en un texto titulado significativamente “Anotaciones en torno a la piedra, la identidad y el paisaje”, resume con claridad la relación que mantiene la identidad histórica y la paisajística:

En mi esquema mental, la escultura quedará alineada con un eje poblacional que tiene su centro en Tara, lugar de rituales donde confluyen las corrientes migratorias que cruzaron la isla desde los tiempos prehispánicos. La huella de esos flujos puede percibirse en los asentamientos de bereberes, negros y judíos que se producen con posterioridad a la conquista y se mantienen hasta épocas no muy lejanas. Hay una referencia a la lava de mi escultura en las montañas de escoria que ocupan lugar relevante en la perspectiva del Valle Sagrado de los guanches. (VV.AA. 211)

Tal vez sea el poeta Eugenio Padorno el que con mayor lucidez haya reflexionado desde la poesía sobre la condición histórica del insular y la relación que mantiene con su entorno. Aunque deba volver más tarde sobre su obra en relación a la perspectiva paisaje y existencia, este es el momento adecuado para citar su *Septenario*. En él se plantea las mismas dudas que asistían a los creadores insulares desde la década de 1950, que vinieron a cuajar en documentos como el del *Manifiesto del Hierro* en 1976. Dice Padorno: “Por ‘encierro’ histórico hemos circulado por el mundo de los sueños y las pesadillas hasta dar con la losa de un impenetrable pasado”. Y más adelante: “Puede que aún por mucho tiempo ignoremos qué es lo ‘canario’; si no es lo prehispánico, sí es el resultado de su añoranza (o de su invención) y de su negación”.

PAISAJE Y EXISTENCIA

He analizado mediante algunos ejemplos dos perspectivas estéticas ante el paisaje que han llevado una evolución paralela a lo largo de la historia de la literatura canaria: por un lado la de su propia iconografía geográfico-natural, cifrada en una búsqueda constante de signos de identidad, de símbolos espaciales, y que ha desembocado en el siglo XX en múltiples hallazgos de cariz universal; por otro lado se ha mantenido una tendencia que ha visto en el paisaje el escenario en el que el ser se interroga por su pasado histórico. Cada una de estas tendencias ha ido sorteando los baches que el propio devenir cronológico le iba imponiendo, hasta desembocar, ambas, en una solución expresiva acorde con la modernidad.

Identidad espacial e identidad histórica no han de verse desalojadas de un componente existencial que las hace enfrentarse cara a cara. El carácter de humanidad que posee por definición el paisaje es lo que le otorga su marca existencial en el contexto de la actividad artística. Incluso hasta la más radical experiencia estética que pretende arrinconar lo humano en favor de lo telúrico, como canto a la Natura (pensemos por ejemplo en algunos de

los poemas del *Cántico General* de Neruda), lo cierto es que la mirada hacia la naturaleza es delatada continuamente por esa humanidad: siempre la naturaleza será percibida como paisaje. Incluso aquellos pueblos que viven inmersos en la naturaleza más salvaje, en la menos antropizada, no hacen más que “mirar” como humanos la grandeza que los rodea. En sus leyendas, en sus narraciones orales, todo lo natural no es más que el escenario de un paisaje existencial.

Manifestaciones tempranas de este vínculo entre paisaje, identidad y existencia las encontramos ya en Graciliano Afonso, en Rafael Bento y en Ventura Aguilar, a principios del XIX, quienes sucesivamente “denunciaron” la destrucción del espacio histórico y natural de la selva de Doramas. Pero será en el siglo XX cuando la visión del paisaje deje de ser indolente y se module a través del prisma existencial. Ante la mirada contemplativa de etapas precedentes, algunos poetas del siglo XX acogen variados puntos de vista ante la realidad que habitan, pero en casi todos el yo poético, el cuerpo del existir, no ha de ser diferente del espacio que lo rodea, del contexto del existir. El canto jubiloso de nuestros antepasados ante la contemplación del paisaje ha pasado a convertirse, poco a poco, en un canto doloroso. La primera manifestación poética de ese lamento la encontramos en el ya mencionado poema de Tomás Morales, “Tarde en la selva”, en el que denunció la pérdida dolorosa de un espacio sagrado. Al tiempo, Francisco González Díaz ejercía una feroz campaña, que hoy llamaríamos ecológica, para restablecer los espacios verdes mancillados a lo largo de los siglos. Recordemos, además, que cuando Morales tuvo que escribir sobre el espacio urbano, eligió como refugio aquella parte del entorno más primitiva y secular. También Domingo Rivero expresó en varios poemas su queja dolorosa ante las transformaciones que le deparaba su entorno vital; Alonso Quesada fue, en su propia persona, el símbolo de la peor de las degradaciones físicas y morales. En uno de sus poemas, “Buen clima”, denuncia, premonitoriamente, el espejismo de la industria turística: “Yo estoy en medio de este clima localista / con una irremediable temperatura universal”; o Saulo Torón, que en sus largos años de silencio se refugia en un mar íntimo, coraza para la más dolorosa realidad.

Y llegamos nuevamente a 1930, cuando la estética occidental se debatía entre la pureza de la forma y la mostración del lastre más humano. Un último puñado de preguntas se podría plantear en este momento. En la proclama de García Cabrera, ¿qué lugar ocupa realmente el hombre? ¿No podrían convertirse a la larga esos iconos geográficos en los que el poeta confía la universalidad, en elementos maniqueos y excesivamente reduccionistas? El poeta pudo cumplir sus premisas en sus tres primeros libros. En el prólogo de *La rodilla en el agua*, escrito entre 1934 y 1935, afirma que la isla que protagoniza su libro “no tiene historia. Es, esencialmente, geografía”. Y más

adelante postula por que “a la isla no la equivoquen nombres, fechas ni sucesos, quedándose solamente con su quietud frente al movimiento”. Sin embargo, la paulatina humanización del arte hizo que, también para Canarias, esta premisa no fuera suficiente. Y aquí hay que señalar un fenómeno curioso. Fue la misma Escuela Luján Pérez, a la que García Cabrera arropó con tan singular conferencia, la que dio respuesta inmediata y en la práctica a esta aparente asepsia del arte, muy a pesar de que el propio poeta en sus palabras abogaba por una construcción del paisaje aparentemente deshumanizada. Pronto en la producción de esa pléyade de artistas el ser humano, como vimos, pasó a convertirse en el elemento vinculante del paisaje, no como mera representación indolente. Creo que hay que entender a García Cabrera cuando pide una huida de la “mantilla canaria y del sombrerete de paja tinerfeño”, elementos que vimos, en pintura, en un Guezala y en poesía en un *Crosita*. Pedía huir del tipismo, tan nocivo para un arte esencial, y esto podía hacer pensar que el ser humano debía desaparecer de la página o del lienzo. Pero, lejos de ser así, los pintores colocaron en el centro del paisaje los rostros y los cuerpos del habitante insular, ahora sí, con el mínimo atuendo y con el máximo de esencialidad.

El propio García Cabrera hubo de nombrar en sus poemas posteriores el lugar de su existir, sobre todo a partir de *La esperanza me mantiene* y en títulos tan elocuentes como *Vuelta a la isla* o *Las islas en que vivo*. En este último poemario el protagonista es *el paisaje en función del hombre*, aquel marino o campesino auténtico que le proporciona un giro de lenguaje, una manera de ver la realidad.

Nuestros creadores del siglo XX tuvieron que aprender a fuego que si querían decir al mundo su dolor tenían que decirlo desde su propio mundo, desde su espacio concreto. La clave estaba en cómo hacerlo. Ya no valía la mera mostración del objeto, pues para eso ya estaba la postal mágica del daguerrotipo. Había que interrogar e interpretar una y otra vez el espacio que se hallaba ante nuestros ojos. Juan Ismael, a quien se mencionó antes como genuino representante de una plástica canaria universal (recuérdense las palabras de Antonio Dorta), centra su mirada recurrente en la isla-símbolo, en la que cuajan múltiples obsesiones personales, como se puede apreciar en varios de sus cuadros. Podemos ver incluso algún fotomontaje en el que explícitamente se muestra la cara alienante del turismo y la destrucción.⁹

9 En la composición aparece, sobre un fondo de playa abarrotada de bañistas (¿una playa canaria, tal vez?), un hombre de grandes dimensiones, enfundado en un traje espacial, que porta una máquina parecida a una taladradora con la que parece horadar el suelo arenoso.

En literatura, Agustín Espinosa hablará sin tregua de una isla como laberinto de obsesiones. En el “Epílogo en la isla de las maldiciones”, que como es sabido, sirve de colofón a su novela lírica *Crimen*, expresa con total explicitéz su concepción de la insularidad, resultado de un problema ontológico en el que se cruza una dimensión ética. El paisaje del que Espinosa habla no es de mera contemplación, pues en él los diferentes signos de la insularidad se revelan como insoslayables para el yo poético:

Esta isla lejana, en la que ahora vivo, es la isla de las maldiciones.

Bulle a mi alrededor un mar adverso, de un azul blanquecino, que se oscurece en un horizonte marchito, vacío de velas latinas y de chimeneas trasatlánticas. Hay bajo mis pasos una masa de tierra parda bajo puñales curvos de cactus, higueras mórbidas y aulagas doradas. Sobre unas rocas frontales se desmayan las sombras violeta de unas garzas. (1974, 103)

Del mismo modo que Juan Ismael no se limita a pintar un paisaje, sino que lo interpreta a la luz del dolor existencial, Agustín Espinosa no persigue la mera descripción de un simple decorado paisajístico, sino una dolorosa interrogación ante un espejo en el que son intercambiables las imágenes del cuerpo y del espacio físico del vivir.

* * *

Después de dos desastrosos conflictos bélicos (la guerra española y la mundial), y lejos de verse truncada la herencia que en torno a la década de 1930 nos dejaron los creadores de aquel momento crucial, la reflexión sobre la identidad y el paisaje ha seguido un proceso continuo e imparable. Ya mencioné para la plástica ejemplos de distinto signo pero igual trascendencia, como Antonio Padrón, Manolo Millares, Juan Ismael o Tony Gallardo. Pero al tiempo encontramos poéticas radicalmente insulares, como la de Manuel Padorno, que con su libro *A la sombra del mar*, aparecido en 1963, iba a recoger el testigo de un proceso que antes era solo de contenido, pero que desde entonces se relacionaría indisolublemente con un modo de expresión, con un lenguaje, en expresión de Eugenio Padorno. A este último corresponde, además, la explicitación de toda una teoría sobre el escribir en Canarias que no deja de lado la dimensión existencial, y que aparece sintetizada en el apéndice del libro *Paseo antes de la tormenta* con el singular título de “De una trastierra teórica”, del que entresaco algunas líneas:

Para cuanto he escrito y escribo es de primordial importancia el soporte geográfico de mi existir; miro e interrogo la naturaleza del espacio que me mira e interroga; en este espacio no sólo me he hecho y hago las preguntas inescrutables del hombre de cualquier latitud; también me he hecho y hago las preguntas que ese soporte concreto, por argumentos históricos y, en suma, culturales, me ha propuesto y propone de modo más o menos acuciente. (1998, 97-98)

UN ÚLTIMO INTERROGANTE

El recorrido que acabamos de hacer es suficientemente ilustrativo como para concluir lo siguiente:

- Que el paisaje en sus distintas manifestaciones ha ido conformando la identidad del escritor y del artista insular de un modo definitorio y vinculante, en la mayoría de los casos, para su obra;
- Que ese espacio humano es correlato del existir del ser insular, y así lo interpreta el artista canario;
- Que si ese espacio vital sufre un proceso de degradación y de modificación constantes, ya sea natural o histórico, ello se traducirá en la obra en una manifiesta degradación ética y, por ende, personal.

De todo ello se deduce lo siguiente: el malestar del creador canario de este siglo no podrá dejar de tener relación directa con la destrucción de todo aquello por lo que se ha interrogado durante siglos. Nuestra mirada es a la vez centrífuga y centrípeta: no podemos dejar de otear el azul porque tras su velo está lo otro; no podemos dejar de mirar adentro, porque ahí está la casa de nuestros padres. Habrá que preguntarse en este nuevo siglo: ¿si la huella de nuestros padres se borra, tendremos que lanzarnos, una vez más, al azul?

REFERENCIAS

- Abad, Ángeles. *La identidad canaria en el arte*. Canarias: CCPC, Gobierno de Canarias y CajaCanarias, 2001.
- Dorta, Antonio. “La venganza de Canarias”. *Cartas a Dácil y otros ensayos*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 1993.
- Espinosa, Agustín. *Crimen. Lancelot 28º-7º. Media hora jugando a los dados*. Madrid: Taller de Ediciones JB, 1974.
- . *Crimen. Media hora jugando a los dados*. Zaragoza: Libros del Innombrable, 1999.
- . *Textos (1927-1936)*. Santa Cruz de Tenerife: ACT, 1980.
- García Cabrera, Pedro. *El hombre en función del paisaje*. Palenzuela, Nilo (ed.). Santa Cruz de Tenerife: Materiales de Cultura Canaria, 1981.
- Hernández, Domingo Luis. “Las endechas de Canarias”. *Quimera* 153-154 (diciembre/enero, 1996-1997): 61-64
- Lorenzo-Cáceres, Andrés de. *Isla de Promisión*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 1990.
- Padorno, Eugenio. *Septenario*. Las Palmas de Gran Canaria: Mafasca para bibliófilos, 1985.
- . *Memoria poética*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1998.
- . *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000.
- Padrón Acosta, Sebastián. *Poetas canarios de los siglos XIX y XX*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife, 1966.
- Perdomo Acedo, Pedro. *Alrededores de una poética*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2003.
- Sánchez Robayna, Andrés. “La selva de Doramas en la tradición literaria insular”. *Estudios sobre Cairasco*. La Laguna: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1992.
- Trujillo, Juan Manuel. *Prosa reunida*. Santa Cruz de Tenerife: ACT, 1986.
- Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la poesía canaria I*. Barcelona: Seminario de Estudios Hispánicos, 1937.
- VV.AA. *Corona roja sobre volcán*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 1996.